

МУЗИЧНІСТЬ ЯК ОСНОВА СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ РАННЬОЇ ПОЕЗІЇ П. ТИЧИНИ (на прикладі збірки «Замість сонетів і октав»)

Стаття є спробою визначити стильову домінанту такого складного естетичного утворення, яким є «кларнетизм» П. Тичини. Матеріалом для дослідження обрана друга, найбільш контroversійна збірка поета «Замість сонетів і октав» — як синтетичний твір, у якому світоглядним, смислотворчим та структуротворчим началом стала музичність.

Творчість П. Тичини стала об'єктом дослідницької уваги відразу по виході його першої збірки «Сонячні кларнети», яку захоплено зустріли читачі та схвально оцінила критика. Однак уже другу книгу «Замість сонетів і октав» було засуджено за «незрозумілість», «різкість» авторської позиції щодо тогочасної суспільної обстановки.

Тільки після того як у 80—90-ті роки ХХ ст. збірка «Замість сонетів і октав» знову побачила світ у складі повного зібрання творів П. Тичини, інтерес до неї спалахнув з новою силою. «Реабілітація» другої книжки поета дозволила відновити втрачену ланку у доробку П. Тичини і тепер проаналізувати цей доробок уповні.

Літературознавці розглядали твори П. Тичини у різних аспектах, проте останнім часом дослідницькі пошуки зосереджено навколо проблеми стильової домінанти ранньої поезії митця. Що об'єднує елементи авторського стилю, названого «кларнетизмом»? Відповідь на це питання можна спробувати знайти, якщо застосувати «цілісний підхід до творчості Тичини» [4, 357], який дає змогу побачити світоглядну і стильову еволюцію у ранніх книжках поета, а значить, дозволяє виокремити ту індивідуальну творчу константу, яка і робить «кларнетизм» явищем унікальним.

Отже, коли розглянути «Замість сонетів і октав» у контексті перших чотирьох «структурно і концептуально спаяних книг» [11, 174], можна помітити чітку «демаркаційну лінію» між збірками «Замість сонетів і октав» і «Плуг», що обидві вийшли друком 1920 року. Такі відомі дослідники, як В. Стус [16, 33], Ю. Меженко [8, 81], Г. Грабович [4, 354] відмічають світоглядний та естетичний злам на межі цих двох поетичних утворень.

На відміну від «Плугу», збірки «Сонячні кларнети» і «Замість сонетів і октав» об'єднані відчуттям світоглядної певності та естетичною

цілісністю. Коли першій книжці «притаманний абсолютний спокій щодо "я"» [9, 85], «певність радості від світу» [16, 33], то друга — це інша певність — «певність» поетового «сумніву» (В. Стус). Обидві ж збірки, як слушно зауважує Н. Над'ярних, об'єднані міцними містками і утверджують «онтологічну міцність "етичного буття"» (Д. Чижевський) [поетової — О. М.] особистості» [11, 183].

Крім світоглядної певності, дослідники бачать «особливу внутрішню єдність» [5, 66] у «Сонячних кларнетах» і «відчуття поетичної цілісності» [4, 349] у «Замість сонетів і октав».

Наведені факти дозволяють припустити, що збірки П. Тичини «Сонячні кларнети» і «Замість сонетів і октав» об'єднує спільна естетико-стильова модель. Її основні риси можна простежити на прикладі першої книжки поета.

Запропоновані літературознавцями В. Стусом [16], В. Небораком [12], Л. Новиченком [14], О. Ковальчуком [5] підходи до цілісного аналізу збірки «Сонячні кларнети» схиляють до думки, що єдність книги можна розглядати по-різному. По-перше, як психологічну єдність, еволюцію «внутрішнього світу самого Тичини», точніше — «його духу» (В. Стус) [16, 12]. По-друге, як міфологічну єдність, неоміф, сформований, на думку В. Неборака [12], на основі євангельської оповіді про розп'яття та воскресіння Христа. По-третє, як лірико-драматичну єдність, «своєрідну ліричну драму» (Л. Новиченко), головний конфлікт якої «відбувається в самій свідомості поета, конфлікт між знайденою вселенською "гармонією" і аж ніяк не гармонійними голосами живого життя...» [14, 39]. І по-четверте, як єдність трагічну, як «своєрідну ліричну трагедію», яку поет переводить у русло «світлої трагедії — того різновиду жанру, який передбачає щасливий кінець» [5, 70].

На стильовому рівні глибинну внутрішню єдність першої книги відображає «кларнетизм» —

неповторне, власне тичинівське утворення, яке, за дослідженням В. Моренця, є поєднанням новітніх технік символістського, імпресіоністичного, експресіоністичного письма, зіпертих на «реліктовий досвід синестетизму» [9, 97], збережений у часі і транспонований «крізь тисячоліття саме народнописенною українською культурою» [9, 92]. Але наявний ще один елемент «кларнетизму», який є рухливою злітуючою його сутністю і ще однією п'ятою (і головною!) підставою для єдності збірки «Сонячні кларнети» — «музикальність як естетико-психологічна домінанта світосприйняття» [8, 81], «філософія ритму, коливання звука» [13, 65], «основний первень всесвіту», побачений поетом «у ритмічному русі, гармонійному звукові, музиці» [3, 7]. Ю. Лавріненко розглядав цей первень ще й як «конструктивний фактор» твору і як «порядкуючу силу», покликану запобігти «розірваності поезії — життя — світу» [7, 590].

Наведені ознаки є аспектами цілісного синтетичного твору. Естетичну концепцію такого твору в музиці розробив Р. Вагнер, а в XX ст. її актуалізував і детальніше розробив у своїй творчості О. Скрибін.

В основі книжки «Замість сонетів і октав» — подібна естетико-стильова модель. Ця збірка продовжує і своєрідно поглиблює лінію психологізму «Сонячних кларнетів», адже і тут пошук здійснюється шляхом «пізнання реальності та самопізнання "я"» індивіда [11, 181]. Книжка «Замість сонетів і октав» зберігає і концептуальну наступність щодо «Сонячних кларнетів», є «прямим продовженням третьої сфери поетичної "космогонії" "Сонячних кларнетів"» [16, 24], сфери виключного драматизму і навіть трагізму. У свою чергу, Т. Шестопалова, Т. Шумейко, як і ряд інших дослідників, дійшли висновку про тяжіння всієї ранньої лірики Тичини до «неоміфологічної» поетики, «завдяки монтуванню тексту з лейтмотивно повторюваних елементів» [19, 106]. Збірка «Замість сонетів і октав» є своєрідним зразком подібного монтування.

У стильовому відношенні книжці «Замість сонетів і октав» також властивий тичинівський «кларнетизм» першої збірки і «музичність» (у широкому розумінні) як його домінанта. На нашу думку, у другій книжці «музичність» має як світоглядне, так і смислотворче та структуротворче значення і є основою синтетичної єдності.

Спробуємо довести цю тезу.

Естетична концепція П. Тичини у збірці «Замість сонетів і октав» включає широке коло настанов щодо створення модерного художнього твору, який міг би стати цілісним естетичним модусом, зразком національного стилю.

Перш за все — це повнота відображення «моделі космосу українського буття», яка охоплює головні сфери: всесвіт, людину, мистецтво і глибоко розкриває ці три «світи» в їх найменших нюансах. Подібний «космізм» і витонченість, за задумом поета, повинні укладатися у просту та доступну форму, яка була б співвідчутною-пережитою реципієнтом. Ця форма не має бути застиглою «монументальною брилою», вона повинна відтворити злітність, взаємопроникненість усіх елементів всесвіту в єдиному потоці їх буттєвого тривання, поривчасто-колового руху:

Найглибший, найвеличніший і разом з тим найпростіший зміст, укладений на двох-трьох нотах, — оце й є справжній гімн [1, 25].

Музичність нового мистецтва поет розумів широко: як «філософію ритму, коливання звука» (А. Ніковський), «порядкуючу силу» (Ю. Лавріненко), а також як чуттєвий елемент і власне мистецький. Поетові близьке розуміння О. Блока (у статті «Крах гуманізму») музичної сутності світу як природи, як стихії, діонісійського начала. Сила впливу музики у зверненні до чуттєвої сфери, яка, за Г. Сковородою, є первинною, бо сприймає безпосередньо.

П. Тичина глибоко сприйняв настанову Г. Сковороди про те, що найскладніше у світі людина осягає індивідуально, через суб'єктивні роздуми. Саме тому «Замість сонетів і октав» — це проведення реципієнта шляхом роздумів ліричного «я», шляхом осягнення ним зовнішніх буттєвих та індивідуальних психологічних законів.

Індивідуальне сприйняття-осягнення включає два основні первні людської свідомості, два аспекти «я» — інтуїтивний та інтелектуальний. За А. Бергсоном, вони «утворюють коло» [2, 198], так звану динамічну схему сприйняття. Подібна єдність чуттєвого сприйняття світу та інтелектуального членування-кадрування цілого на фрагменти міститься в зародку вже у самому стилі П. Тичини у вигляді двох стилістичних принципів, описаних Л. Новиченком. Але особливість віршів збірки «Замість сонетів і октав» полягає в тому, що вони поєднали обидві властивості стилю поета, але ще в нерозчленованому, «зародковому» стані.

У збірці найменшою формальною структурою, яка містить подібне синтетичне поєднання, є дворядкова картина-фрагмент або однорядковий лапідарний афоризм, що за своїми ознаками наближаються до форми пісенного періоду. Як зазначає Н. Костенко, «як і раніше, вірш Тичини наснажує поетика народної пісні. Причому розробляються ті ж дві основні форми — рівноскладові пісенні структури і нерівноскладові структури народної думи» [6, 85].

Слід зазначити, що названі вище періодичні елементи є первинним втіленням принципу динамічної схеми людського сприйняття, описаної А. Бергсоном у праці «Творча еволюція» як поєднання-перехід від психологічної інтуїції до інтелектуального членування чуттєвої матерії на завершені мікрообрази. Це архетипічна структура людського мислення, як пише А. Бергсон, це спосіб «охопити зміну за допомогою нерухомих точок зору» [2, 336] і трьома видами уявлень: про якість, форму або сутність і дію. їм відповідають три категорії слів: прикметники, іменники, дієслова. Наприклад: «Промінні [якість] заорі [сутність] в'оралися у хмари [дія]» [1, 7].

Але названа структура укладається і в зворотному порядку: «Я ніколи не покохаю [дія] жінку [сутність], котрій бракує слуху [якість]» [1, 15]. У такий спосіб створюється ефект руху думки за принципом коливання маятника.

Поетичні структури у формі пісенного періоду є елементами більшої музичної композиції. На рівні окремих фрагментів-строф простежується наближення до рондальної композиції. «Рондо — тип композиції, в основі якої лежить принцип рефреноподібного повтору... він полягає в чергуванні різних музичних тем, одна з яких періодично повторюється. Повторювана тема (або частина форми) називається рефреном, а теми (частини), які розділяють рефрени, містяться між ними — мають назву епізодів» [18, 276]. Логіка формотворення в рондальній композиції базується на двох провідних принципах: періодичного повторення і зіставлення тем.

Як відомо, «рондо (від фр. "ronde", іт. "gondo") означає коло» [18, 277], і цю назву дослідники пов'язують із фольклорними попередниками форми — хороводними, тобто круговими, піснями. Інша ж версія пояснення терміна «рондо» — композиція, подібна до руху по колу, з постійним замиканням, яке утворює рефрен.

Проаналізувавши строфи зі збірки «Замість сонетів і октав», можна дійти висновку, що коливальний рух думки підтримується елементами рондальної композиції у строфі «Осінь». Однак у більшості строф поет використовує елементи структури, яка була основою класичного «рондо» — хороводна пісня, в якій «віршовий куплет складався з двох частин — заспівної строфи та приспіву». Останній виконувався на один і той самий мотив, тобто слугував музичним рефреном. Заспівна строфа співалася на щораз оновлювану мелодію. За такою пісенною структурою, в якій чергуються періоди та рефрен-приспів, побудований вступний вірш «Уже світає...», де рефрен-приспів «Як зайшла ж мені печаль» стає ще й фоном для смислової динаміки, що розгортається у періодах. Подібну

естетичну функцію виконує рефрен-приспів у структурі строфи «Терор»: «Лежи, не прокидайся, моя мати!», — який несе на собі відбиток структури та настроїв народнопісенного голосіння. У строфі «Лю» рефрен-повтор «люлі-лю» також має фольклорне коріння, зокрема це своєрідна імітація колискової з усіченим завершенням.

Коли на рівні окремої строфи може поєднуватися народнопісенна композиція та елементи рондо як художньої «обробки» пісні, то на вищому композиційному рівні, який включає об'єднані назвою строфу та антистрофу, структура є близькою до народної заспівно-приспівної форми, що пізніше стала підґрунтям для класичного музичного рондо.

У мікроструктурі з двох частин строфа є своєрідним заспівом, тоді як антистрофа — приспівом. Принцип рондального відношення — коливання сенсу — зберігається (тема строфи продовжується варіаціями антистрофи).

Кожна двочастинна структура не випадково об'єднана назвою. П. Тичина використовує принцип античної філософії — втілення ідеї в образній картині. У збірці «Замість сонетів і октав» це ідеї, що побутують у сучасному поетові суспільстві. Образно розгортаючи ці ідеї, поет розкриває їх справжню сутність. Такий шлях-коливання сенсу на тему: «Хто скаже, що єсть контрреволюція?» — накреслений у строфі «Хто скаже». Антистрофа до строфи «Хто скаже» містить ідеї-відгуки, які заперечують попередній хід думок.

Отже, колова структура варіації, що проводиться у двочленній композиції, розкриває ідею, закладену у назві строфи. Причому варіативність може бути різною, як-от: відгук на тему строфи («Осінь»); виконання теми в іншому ритмі («Ритм»); протиставлення поглядів на мистецтво, поданих в антистрофі до картини-ідеї строфи («Іспит») або ж дзеркальне відображення послідовності викладених у строфі ідей на три основні теми збірки («Кукіль»).

Із окремих акордів-ідей, експлікованих у роздумах-коливаннях, твориться цілісна мелодія збірки, адже у книзі «Замість сонетів і октав» існує ще й третій рівень структурування, що базується на класичній рондальній композиції і є основою найвищої лірико-музичної форми — симфонії, яка є макроформою цієї збірки. Основними рисами її структури є «послідовність внутрішньо контрастних, об'єднаних загальною ідеєю частин, що цілеспрямовано розвиваються» [10, 23].

Симфонія «Замість сонетів і октав» об'єднує три основні тематичні комплекси, які у збірці П. Тичини укладаються у сквородинівські три світи: макрокосм — великий світ, увесь світ і, як

його частина, Україна; мікрокосм — людина, український народ; і третій — символічний світ, але не Біблія, а поезія, культура. Ці тематичні комплекси контрапунктивно розгортаються у ліричній симфонії «Замість сонетів і октав». Остання має струнку композицію.

Симфонія починається увертюрою, яку становить вступний вірш «Уже світає...», що не має антистрофи. Тут єдиним акордом створено настрій, який забарвлює усю циклічну структуру. Осердя цього настрою — у рефрені-голосінні: «Як зайшла ж мені печаль!» [1, 7].

Композиційний розвиток збірки-симфонії відбувається за схемою класичного рондо, яке складається з двох частин: рефрену (що вводиться першим) та епізоду. В якості рефрену у структурі симфонії «Замість сонетів і октав» виступають частини із назвами «Осінь», «Лю», «Ритм», «Хто скаже», «Іспит», адже в них домінує тема культури, мистецтва, поезії, ролі митця в суспільстві та його зв'язку з народом. Ця тема подається у варіаціях і є головною у книжці. Епізодами класичного рондо є частини із назвами «Терор», «Найвища сила», «Евое!», «Шовіністичне», «Порожнеча», тобто частини, які попарно з'єднані з частинами-рефренами. Змістом епізодів стали варіації навколо двох інших тематичних комплексів: людини і суспільства.

Отже, на рівні структури класичного рондо відбувається «коливання» думки ліричного суб'єкта від теми культури (домінуючої) до тем всесвіту і людини. Лірична симфонія з рондальною композицією завершується кодою, в якості якої виступає двочастинна структура, об'єднана назвою «Кукіль».

Симфонія містить сюжетний розвиток тем. Розглянемо композиційні елементи сюжету. Зав'язку становить частина «Осінь», яка після увертюри відразу вводить читача у коло проблем культури. Вони знову виникають у частині «Лю», де ліричний суб'єкт роздумує над ідеєю невмирущості краси як основи мистецтва.

Наступне звернення до цього тематичного комплексу містить картина-ідея «Ритм», де суть поняття, винесеного в заголовок, розкривається на різних буттєвих рівнях: всесвіту та його ритмічно організованих законів досконалої краси; руху як першооснови, з одного боку, і життя жінки в умовах громадянської війни, з другого. Отже, закон ритму — властивість, притаманна всьому світові, а всі прояви життя — це тільки варіації на визначену тему на основі свого ритму. Строфа та антистрофа «Хто скаже» загострюють проблему ролі митця, його обов'язку і пошуку творчої свободи.

Так розвивається ліричний сюжет по лінії тематичного комплексу «культура». Однак по-

дібний розвиток відбувається і по паралельних до цієї лінії, а саме: теми всесвіту, суспільства і людини, народу.

Паралельно до частини «Осінь» у класичну рондальну композицію включено картину-ідею «Терор». Тут розгортається тема становища людини в ситуації громадянської війни, боротьби «за ідею» тоді, коли ні правих, ні винних немає, бо «всі звірі», процвітає жорстокість у людських стосунках, естетизм у мистецтві. Причини подібної ситуації пояснює антистрофа — це високий рівень науково-технічного прогресу, але абсолютно не розвинене особистісне спілкування, що є причиною злостивості, жорстокості, замкненості людини у власному внутрішньому світі, як у тюрмі. Основою такого спілкування має бути діалог очей.

Тема людини і суспільства продовжується у картині «Найвища сила». Виражена у назві ідея перевіряється через зіставлення двох відмінних трактувань поняття «найвища сила» — це сила зброї і крику та сила доброти і музики, яка веде до «воскресіння людського духу» — Великодня. Своєрідне розгортання цієї ідеї в антистрофі виливається в образи-афоризми, які утверджують думку про необхідність музики і музичного слуху суспільству і людині, а також вказують на умову появи слуху — єдність Духу та Матерії.

Далі тематичний комплекс соціум—людина розвивається в частині «Евое!», де подаються роздуми про сутність перетворення, що сколихнуло суспільство, людину і мистецтво, — революцію. Революція — це не драма, а трагічна лірика, заснована на почуттях та ідеях, отже, рвучка, імпульсивна, насажена духом, що спонукає мріяти про майбутнє, коли краса стане настільки всесильною, що для того, аби «за плугом ходити», треба буде мати естетичну освіту. В такому разі революція — це вже еволюція духу. А хто цього не розуміє, той «недобачає» вищих цінностей життя і суспільства. Про це, зокрема, йдеться в антистрофі до строфи «Евое!» — про досконалість політичного утворення, яке визнає святість кожного життя і поставить людину у центр світу як найвищий скарб. Ліричного суб'єкта не лякають звинувачення в «сентименталізмі», бо він розуміє, що витоки його погляду на людину — у глибинах національної філософії, яку, як попіл, досі висипають десь «під тин», а не на горі, для вирощування паростків майбутнього.

Наступне коло розвитку тем людина і суспільство доносить картина-ідея «Шовіністичне», яка підважує поняття, винесене у заголовок, розкриваючи справжній стан речей. Що є шовіністичного у любові до власного народу, який принижують і обкрадають, використовуючи його ресурси і тут же насміхаючись із нього? При-

цьому накопичується та негативна енергія, яка до певного часу є непомітною, бо потамована силою національного терпіння, але це веде до непорозуміння («небо ясне, а з стріх вода капле») і до зародження відчуття порожнечі. Антистрофа екстраполює ці роздуми на сферу політики, зокрема на ставлення політичних партій до народу, і викриває їх реальне спрямування у добу революційних змін.

Проведені контрапунктивно у варіаціях лінії роздумів про культуру, людину і суспільство сходяться у вершинному акорді-кульмінації, що ним є частина «Іспит».

Після кульмінаційного «Іспиту» на ниві культури, який українці, на думку суб'єкта лірики, не витримали, закономірно настає розв'язка, втілена в картині-ідії «Порожнеча». У цій строфі поет намагається нав'язати ідею порожнечі на різних рівнях: наочно-образному («віяло на стелі»), звуково-образному («ходить вода в глечики»), а також — «вода — мов металофони» (порожній металічний звук). Чуттєвий образ трансформується в інтелектуальне поняття-символ — «порожнечу душі». Це той духовний стан, який заважає «рухові» широким людським взаємин, веде до зла, жорстокості і насильства, яке відображають і мальовані плакати («людина людину коле»), і селянські погроми як реакція на розкуркулення.

Отже, відсутність у соціалізмі музики, а в людини — слуху та почуття ритму унеможливорює «наповнення» динамічної схеми життя і надання їй руху. Це також призводить до фрагментарності, роз'єднаності і утворення порожнечі як ознак онтологічного розриву внаслідок трагічної реалізації революційного пориву на усіх буттєвих рівнях. За Г. Сковородою, «точка "вмирання" свята є порожнеча» [15, 28]. Значить, уже

немає радісного революційного «Евое!», залишається тільки «праздність» і «бес уньшия» — туга, нудьга, лінь, які насамперед є станами духовними.

Безперечно, П. Тичина сприйняв настанову О. Скрибіна стосовно вираження у мистецтві нових, народжених часом, ідей та образів не засобами тоніки, мажорної та мінорної, а засобами нового гармонійного стилю — дисонансної співзвучності, нестійкої гармонії, тим більше, що принцип її дії поет побачив у світі та людині. Дисонансна гармонія створює враження дієвості, проте позбавленої позитивного результату.

Підводячи підсумки, слід наголосити, що ранні збірки П. Тичини «Сонячні кларнети» і «Замість сонетів і октав» є зразками синтетичного твору, естетичну концепцію якого розробив Р. Вагнер, а у XX ст. у сфері музики актуалізував О. Скрибін. Вірші, які входять до такого твору, становлять нерозривну єдність — психологічну, лірико-драматичну, трагічну, міфологічну та музичну.

Музичність стала стильовою домінантою творчості П. Тичини, основою синтетичної єдності його збірок. Але саме поняття «музичність» поет розумів і використовував у широкому сенсі. Музичність у поезії П. Тичини має як світоглядне, так і смислотворче та структуротворче значення. Це діонісійське начало, бурхлива природна творча сила, рух, тривання. З другого боку — це філософія ритму, коливання звуку, а також циклічна структура сенсу ідей, яка схоплюється і осягається як музичний акорд. Нарешті, це музична композиційна побудова як порядкуюча сила твору, що відображає досягнену поетом музичну структуру світобудови, цю дисонансну співзвучність, нестійку гармонію.

1. Тичина П. Замість сонетів і октав. — К., 1920.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. — Мн.: Харвест, 1999.
3. Білецький О. Павло Тичина // Тичина П. Твори: В 6 т. — К.: Наук. думка, 1963. — Т. 1.
4. Грабович Г. Диптих про Тичину // До історії української літератури. — К.: Основи, 1997.
5. Ковальчук О. Трагедійне начало як домінанта збірки П. Тичини «Сонячні кларнети» // Сіверянський літопис. — 1999. — № 6.
6. Костенко Н. Поетика П. Тичини. Особливості віршування. — К., 1984.
7. Лаврінченко Ю. Кларнетичний символізм // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. — К., 1994. — Т. 1.
8. Меженко Ю. Критичні й ліричні замітки на полях сторінок двох останніх книжок П. Тичини // Гроно. — К., 1920.
9. Моренець В. Без Тичини // Сучасність. — 2000. — № 1.
10. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. — М., 1974. — Т. 5.
11. Надъярных Н. Созвучие несозвучного (Пэзтическая книга П. Тычины «Вместо сонетов и октав») // Вопросы литературы, — 1998. — № 1—2.
12. Неборак В. Поетичний натурфілософізм і деякі його схематичні зображення // Слово і час. — 1990. — № 10.
13. Ніковський А. Vita Nova. Павло Тичина // Тичина П. Сонячні кларнети. — К., 1993.
14. Новиченко Л. З потоку десятиліть // Життя як діяння. Вибрані статті. — К.: Дніпро, 1974.
15. Сковорода Григорій: Дослідження, розвідки, матеріали. — К.: Наук. думка, 1992.
16. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). — К.: Знання, 1993.
17. Шестопалова Т. Кореляція понять «Архетипний образ — міфологема — символ — міф» (на прикладі поезії П. Тичини) // Наукові записки НаУКМА. Т. 17. Філологія. — К.: ВД «Academia», 1999.
18. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. — К.: Заповіт, 1998.
19. Шумейко Т. Ерос у Тичини // Сучасність. — 1999. — № 5.

O. O. Moshka

**MUSICALITY IS THE MAIN SOURCE FOR SYNTHESIS
OF STYLE IN THE P. TYCHYNA'S POETRY
(The Collection of Verses «Instead of Sonnets and Octaves»
is the Material of the Research)**

The article attempts to determine the dominant of style the P. Tychyna's «klarnetyzm», which is complex aesthetical creation. The material of the research is the second poet's collection of verses «Instead of Sonnets and Octaves». The author of the article regards the collection as the synthetic masterpiece in which musicality is the main source for world outlook, for sense forming and for the poem's organization the scheme.